

La musique du cas Roussel

Denyse Philie

Volume 17, numéro 3-4, octobre 1981

Musique et textes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036742ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036742ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Philie, D. (1981). La musique du cas Roussel. *Études françaises*, 17(3-4), 67–86.
<https://doi.org/10.7202/036742ar>

La musique du cas Roussel

DENYSE PHILIE

Un jour, à dix-sept ans, je pris le parti d'abandonner la musique pour ne plus faire que des vers; ma vocation venait de se décider.

À partir de ce moment une fièvre de travail s'empara de moi. Je travaillai, pour ainsi dire nuit et jour, pendant de longs mois, au cours desquels j'écrivis la *Doublure*, dont la composition a coïncidé avec la crise décrite par Pierre Janet.

Quand la *Doublure* parut, le 10 juin 1897, son insuccès me causa un choc d'une violence terrible. J'eus l'impression d'être précipité jusqu'à terre du haut d'un prodigieux sommet de gloire... De ce choc résulta surtout une effroyable maladie nerveuse dont je souffris pendant bien longtemps¹.

Dans un livre que Roussel a voulu posthume, le seul écrit où il ait fait des révélations quant à la genèse de son œuvre, il nous livre aussi «quelques courtes notes biographiques»². L'abandon de la musique, la décision d'écrire et la crise de la *Doublure*, tels qu'ils sont décrits dans le «Comment» de Roussel, instaurent peut-être un déplacement de la question vers le «pourquoi j'ai écrit certains de mes livres». Toute une problématique de la musique et de l'écri-

1 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, J.-J. Pauvert, Éditeur, 1963, p. 28-29

2 Ce passage, nous le considérons ici comme autobiographie dans la stricte acception du terme

ture, de la voix et de la reproduction, rencontre alors l'obsession, dans les poèmes et les récits, de la répétition : imitation, copie ou dédoublement. La variation d'un même thème, celui de la reproduction, répond en écho à l'architecture des textes où dominant, d'une part le motif musical ou sonore, et d'autre part le jeu de l'inscription : lettre, chiffre ou tracé. Trois aspects précis dirigent cette lecture de l'œuvre, où l'élément musical est intégré à l'analyse de l'expérience du langage. Partant de la prédominance du thème musical, constamment mis en relation avec la marque écrite, en raison de la crise de l'écriture (ce moment d'illumination par la découverte du jeu des signes) qui succède à l'abandon de la musique, en fonction de l'enjeu même du procédé de création, la question se pose d'un rapport ambigu, à la fois d'équivalence et d'exclusion, de la musique et de l'écriture.

L'écriture de Roussel est essentiellement jouée : la création naît d'un processus combinatoire qui tente la maîtrise du hasard de l'inspiration; la fiction ainsi créée reproduit le travail et le jeu de ce langage. Mais l'écriture et le jeu n'ayant pas d'essence, ils n'affirment rien, non plus qu'ils ne s'affirment en soi³. C'est pourquoi il importe de poser, dès le départ, cette indication d'un lieu, ou d'un non-lieu, comme difficulté contradictoire, du commentaire sur le jeu et l'écriture, où peut, et fort probablement doit, être pensée et lue l'expérience roussellienne de la musique et du langage.

AVANT L'ÉCRITURE

Abordons la crise de 1896, ce moment de l'illumination, non pas uniquement dans sa manifestation immédiate, c'est-à-dire la composition de la *Doubleure*, mais surtout en fonction de ce qui la précède. Lorsque le jeune Roussel soudain s'enferme pour écrire, c'est la marque d'une décision et d'une rupture qui semble s'imposer. Seul l'aspect strictement critique, la sensation de gloire universelle qui accompagne le mouvement de l'écriture, suivie de l'effondrement nerveux, a été considéré par les analystes de

3 Le jeu dans les textes de Roussel indique la présence différée c'est le jeu de la représentation, de l'imitation, le mouvement même de l'écriture, lorsque celle-ci est pensée comme et par le jeu de la «différance» (Jacques Derrida, «La différance», dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 43 à 68, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967) L'affirmation du jeu dans l'écriture et du jeu de l'écriture tend à ébranler les catégories traditionnelles opposant le sérieux, de la vérité ou du sens, au non-sérieux du jeu. Cependant, en vertu de ces mêmes catégories fonctionnant de Platon jusqu'à nous, comme une répression du jeu et de l'écriture, se dresse la difficulté de les penser hors de cette tradition (Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon» et «La dissémination», dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972)

l'œuvre de Roussel⁴. C'est sans doute que l'auteur lui-même, dans ses quelques notes biographiques, insiste plutôt sur l'ampleur et la violence de cette crise. Toutefois on ne peut ignorer qu'il y a un «avant» de l'écriture pour Roussel, même si l'éclat de la crise se donne à lire comme la décision d'un commencement : «Un jour à dix-sept ans, j'ai pris le parti d'abandonner la musique pour ne plus faire que des vers; ma vocation venait de se décider »⁵

C'est sous l'autorité de sa mère que Roussel, très jeune, était destiné aux études musicales. Celle-là est proprement le sujet de ce désir : «Ma mère adorait la musique et, me trouvant doué pour cet art, elle me fit quitter à treize ans le lycée pour le Conservatoire, après avoir triomphé d'une légère résistance de mon père.»⁶ Ce qui nous intéresse surtout quant à cette période précédant l'écriture, c'est l'économie du seul écrit autobiographique qui termine ce curieux ouvrage intitulé *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Ce texte est essentiel parce que indissociable de l'organisation de l'œuvre, malgré la restriction du titre, d'autant plus qu'il ne peut être lu que dans son mouvement de révélation-dissimulation, introduisant la perspective d'un certain détournement du secret jusqu'alors maintenu. D'autre part, ce court texte intéresse par le fait même qu'il déçoit : en dépit de leur aspect extrêmement sommaire, les informations données relèvent d'une rigoureuse économie qui mérite d'être interrogée, car si les écrits de Roussel sont habituellement prolixes en explications minutieusement détaillées, celui-ci étonne par sa discrétion. La naïveté de son propos (qui n'est peut-être pas simple apparence), le désir de se livrer en dénouant la secrète machinerie de l'œuvre, ne va pas sans une curieuse réserve dans le récit autobiographique. Récit hâtif mais soigneusement construit, révélation impersonnelle où, dans la froideur du langage, pointe un «je» modeste qui aspire pourtant à la reconnaissance posthume, le «comment» de Roussel dévoile et dissimule, d'un même geste, la tentation autobiographique. On

4 Pour M. Foucault (*Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963), le moment de la crise relie dans leur incompatibilité la folie et l'œuvre de Roussel. L'expérience vécue comme «soleil d'origine» marque le point de départ d'une recherche acharnée pour retrouver l'éclat fulgurant de la naissance de l'œuvre. Dans l'analyse de M. Pierssens (*la Tour de Babel*, Paris, Minuit, 1976), la composition de la *Doublure* et l'extraordinaire fidélité de Roussel à ce moment de l'illumination (rencontre du signe et du désir), ouvre et en même temps délimite l'aventure roussellienne du langage et de la fiction. Il n'est question de la musique et de l'enfance de Roussel que dans les recherches biographiques de F. Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, J.-J. Pauvert Éditeur, 1972.

5 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 28

6 *Ibid*

peut déjà y lire le jeu ambigu d'exclusion et de retour dans le rapport entre la musique et l'écriture

Le nom de la sœur Germaine est inscrit dès l'ouverture de ces «Quelques notes biographiques» «Je fus élevé avec ma sœur Germaine [] Fait curieux presque tous les noms de l'Empire se trouvaient réunis dans la famille de mon beau-frère »⁷ Le frère, pour sa part, n'apparaît que pour mieux désigner par son exclusion le couple déjà formé avec la sœur Il y avait «ma» sœur et «notre» frère, donc «elle et moi» dans ce monde de l'enfance où régnait un bonheur sans partage Ce bonheur tient en deux phrases, il ne se parle ni ne s'écrit, mais pourtant se nomme ma sœur, ma mère, la musique «J'ai gardé de mon enfance un souvenir délicieux Je puis dire que j'ai connu là plusieurs années d'un bonheur parfait »⁸ Puis surviennent l'illumination et la chute qui, elle, ne cessera plus de s'écrire, d'être décrite⁹, un travail acharné qui portera des titres la *Doublure*, la *Vue*, le *Concert*, la *Source*, *Impressions d'Afrique*, etc C'est en somme la sortie hors du paradis, écrite dans les termes d'une progression néfaste «fièvre de travail», «maladie nerveuse», «tourments», «crises de rage», «incompréhension», «folie»

Il est possible que des tendances névrotiques ou maniaco-dépressives aient déterminé le comportement social et la technique créatrice de Roussel et on peut évidemment s'en tenir aux observations de Janet pour le confirmer Cependant, l'intérêt de cette interprétation résiderait surtout dans la nécessité d'un retour au bonheur sans faille de l'enfance, à ce mode de communication introduit par le jeu où à travers ses déguisements, saynetes, spectacles, l'enfant, devient le centre d'attraction par les regards posés sur lui¹⁰ Sans nier la dimension psychologique déterminée par le désir de retrouver l'exaltation du jeu enfantin, il importe de

7 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 27 Le nom de la sœur, d'abord duchesse puis princesse, couronne une longue liste de noms avec titres de noblesse Cette histoire du nom et de la famille pourrait être analysée par l'articulation de la thèse de parenté sur la structure involutive des parenthèses dans les récits rousseliens Sur la thèse de parenté et l'échec de la relation incestueuse Ghislain Bourque, «De triomphe pour le cas Roussel», dans *l'Arc*, n° 38, 1977

8 *Ibid.* p. 28

9 Une description de son cas dans le traité de Pierre Janet (*De l'angoisse à l'extase*, Paris, 1926, t. 1, p. 132 à 137), que Roussel prend soin de noter, avec les références exactes, avant d'entreprendre le récit autobiographique L'extrait, «Les caractères psychologiques de l'extase» est repris dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 125 à 130

10 Cherchant à entrevoir pourquoi l'œuvre de Roussel prend l'allure d'une énigme exhibée, R. André formule son hypothèse sur la relation entre la

relever la difficulté à cerner le moment de la crise proprement dite. Les fêtes, les représentations théâtrales, les bals costumés, les jeux d'imitation, organisés dans la famille par la mère, conviaient le jeune Roussel à un spectacle ininterrompu dont le rituel réglait en quelque sorte le monde ludique de l'enfant. Si le «bonheur parfait» de ces quelques années n'est évidemment pas mis en cause, on y découvre tout de même un précédent à ce qui, plus tard, se constituera en exploration scripturale d'un univers du dédoublement et de la reproduction. Dès lors, l'illumination de la *Doublure* ne fait pas rupture et serait plutôt inscrite dans ce désir de jouer avec le signe, dans cet espace ouvert par l'imitation.

La musique alors n'est pas absolument dissociable d'un tel jeu présenté comme spectacle continu, et si Roussel choisit de devenir écrivain, c'est qu'à ce moment, il se voit et se veut avant tout créateur et que la composition musicale lui apparaît trop ardue. «Vers seize ans j'essayais de composer des mélodies dont je faisais les vers moi-même. Les vers venaient toujours facilement, mais la musique restait rebelle.»¹¹ À première vue, la décision de Roussel n'est pas problématique : aucune hésitation, aucune incertitude, non plus que la trace d'un conflit entre la musique et l'écriture dans l'expression de son choix. Pourquoi écrire, et comment ce choix implique-t-il un abandon de la musique? Peut-être la décision d'écrire n'est-elle qu'une décision apparente, car la certitude de sa vocation d'écrivain coïncide avec la crise de 1896, mais la précède et en déborde le cadre précis¹². Aussi devons-nous interroger ce qui l'a précédé autant que les textes de fiction créés à partir de ce moment. Est-ce là répondre au désir exprimé par le malade du docteur Janet? «Cette gloire portera sur tous les ouvrages sans exception, elle rejaillira sur tous les actes de ma vie; on ira chercher tous les actes de mon enfance et on admirera la

personnalité psychologique de l'homme et l'évolution de sa technique d'écrivain. Son interprétation révèle une régression névrotique du sujet qui ne parvient pas à franchir le stade de l'affrontement, le malheur de la conscience de soi dans le renoncement au mode de communication infantile («La stèle de Raymond Roussel», *Bizarre*, n°s 34-35, 1964)

11 Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 28

12 D'après F. Caradec (*Vie de Raymond Roussel*, p. 32 à 65), il ne faut pas croire Roussel quand il nous dit qu'il avait pris le parti «d'abandonner la musique». La poésie devient pour lui de plus en plus importante mais il continue à se présenter au Conservatoire. La rédaction de la *Doublure* est d'ailleurs terminée lorsque, en janvier 1897, il se présente à l'examen de piano. Si le livre paraît bien le 10 juin et si ce moment correspond à la maladie et à la crise nerveuse notées dans le récit autobiographique, cela n'empêche pourtant pas Roussel de passer un examen le 15 juin. La dernière mention au Conservatoire national de musique apparaît en juillet 1898.

manière dont je jouais aux barres »¹³ La question demeure quant à la «décision d'une vocation» de l'écriture affirmée dans le texte autobiographique, comme si cette expression elliptique nous renvoyait sans cesse à l'ambiguïté du rapport d'exclusion posé ici entre la musique et la création littéraire

Rappeler par l'apparition de l'écriture ce qui avant elle l'engendre mais déjà la constitue, ne rend pas moins manifeste la rupture qu'elle marque en elle se lit le commencement d'une aventure douloureuse et sans issue, dès après elle, s'affirment l'incompréhension, la solitude et la maladie On y voit le geste inaugural d'un désir de création que le jeu de l'imitation ne saurait satisfaire, mais ce qui s'y révèle c'est encore, au sein même de l'acte créateur, le retour incessant du double, de la copie Ce qui dans la décision d'écrire indique une coupure, arrête le temps en ce moment éternisé d'une illumination, c'est le mouvement même de la répétition qui ouvre à la fois le temps du retour et l'abolition du temps

L'expérience de l'écriture comme tissu de signes est d'abord vécue dans l'exaltation d'une découverte prodigieuse qui place le sujet dans un état de bonheur inouï, sensation qu'il n'a jamais retrouvée par la suite «Cette sensation de soleil moral, je n'ai jamais pu la retrouver, je la cherche et la chercherai toujours [] Je suis Tannhauser regrettant le Venusburg »¹⁴ Selon l'analyse du docteur Janet, la crise prend l'allure des extases mystiques C'est une illumination vécue comme le signe indiscutable de la gloire universelle Ainsi, pendant que Roussel écrivait la *Doublure* «Non, la gloire n'est pas une idée, une notion que l'on acquiert en constatant que votre nom voltige sur les lèvres des hommes Cette gloire était un fait, une constatation, une sensation, j'avais la gloire ce que j'écrivais était entouré de rayonnement, »¹⁵ L'expérience de la gloire ne trouve pourtant pas valeur d'exception aux yeux du psychologue et seul Roussel en tire la conviction qu'il est écrivain et même écrivain de génie, il n'en reste pas moins que pour lui, désormais, le temps n'existe plus¹⁶ L'événement unique amorce donc la recherche du point où le temps se transforme en

13 Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* p 126

14 *Ibid* p 129

15 *Ibid*

16 Maurice Blanchot, relatant l'expérience de Proust lorsque celui-ci découvre, en même temps, l'affirmation de ses dons littéraires et ces troublants phénomènes de présent et de passé, met en relation cette certitude du temps d'écrire avec le sentiment qui, tout d'un coup, donne à Roussel la manifestation de la gloire et de sa vocation d'écrivain (*le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p 24)

s'abolissant, le point vers lequel tendra toute l'œuvre, celui du commencement et du retour.

Les conséquences de la crise dans la vie de Roussel et les caractéristiques des textes produits par la suite ne peuvent être expliqués uniquement par une description du temps de l'écriture ou de la rencontre du «soleil d'origine» (Michel Foucault). On y trouve cependant un éclairage qui permet l'hypothèse d'une explication. Livré à la fascination, par sa vision de la gloire, Roussel voulait s'y maintenir et faire en sorte que par son œuvre elle soit reconnue dans la fulguration de ce qu'il croyait être sa pure manifestation; l'œuvre, ainsi tendue vers ce point, appartient à une langue que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne. Cette œuvre est donc tout intérieure à elle-même et aucune vérité ne la soutient, elle ne révèle rien. C'est pourquoi elle demeure incomprise et en marge du phénomène littéraire. L'absence de toute référence à la réalité extérieure (ou peut-être, la mise entre parenthèses du référent), ainsi que le caractère impersonnel de l'écriture sont des traits particuliers du texte roussellien, ils témoignent ensemble d'une expérience ultime du langage, placée sous le règne confondu de la fiction et du signe, jouant à la frontière de la littérature et de la folie.

L'œuvre et la folie de Roussel constituent un même tissu sans couture, dit Foucault, attaché dès le départ à montrer ou à démonter l'œuvre jusqu'en ses limites avec la folie. Par contre, dans l'analyse de Pierssens, l'aventure du langage telle que l'a vécue Roussel, est avant tout une folie, une expérience qui, mettant en jeu les rives du sens et de la vérité du signe dans la communication, reste clôturée par la raison littéraire. Comme si Roussel n'allait pas assez loin dans son exploration du dehors, se limitant à produire un dédoublement qui ouvre et décrit une «autre» scène du langage : celle d'une origine toujours dédoublée, d'où naît une fiction qui contredit, en même temps, la découverte d'une vérité du langage et du monde.

Avant l'écriture, l'enfance et la musique pourraient laisser entendre le son d'une pure voix, la résonance d'un bonheur original : il n'y a pas d'après à la crise de l'écriture, elle se poursuit jusqu'à la mort, recherche angoissée où la musique elle-même est entachée par la toute-puissance de l'artifice et reste empreinte de nostalgie. «Je charme mes loisirs par d'inutiles dons de virtuosités musicales», dit Roussel dans la version théâtrale de *Locus Solus*¹⁷.

17. François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, p. 73.

Avant l'écriture, il y a eu pour Roussel non seulement le temps de la musique, mais aussi celui du théâtre, du spectacle enfantin, de l'imitation. N'y avait-il pas déjà l'écriture, ce qui sera constitué en un univers du double, du signe et de la répétition? Et, dans une note que l'on pourrait croire ironique, la musique et la voix de Roussel reviennent, pour clore le récit autobiographique, toujours inséparables de son attrait pour l'imitation et le dédoublement

Je ne connus vraiment la sensation du succès que lorsque je chantais en m'accompagnant au piano et surtout par de nombreuses imitations que je faisais d'acteurs ou de personnes quelconques. Mais là, du moins, le succès était énorme et unanime

Et je me réfugie, faute de mieux, dans l'espoir que j'aurai peut-être un peu d'épanouissement posthume à l'endroit de mes livres¹⁸

LA FICTION MUSIQUE ET MESURE DU TEXTE

Une première impression nous donne l'univers roussellien dans l'ordre de l'in vraisemblable, «dynastie de l'improbable», dit Foucault. Les êtres, animaux ou mécanismes prodigieux obéissent strictement au procédé, c'est donc dire que le hasard ne triomphe qu'en surface des récits. Mais, si la règle est rigide, le procédé évolue et se transforme en imposant de nouvelles restrictions, jusqu'à ce que, dans les figures qu'il engendre, on ne trouve plus le moindre indice de son existence

Je choisisais un mot puis le reliais à un autre par la préposition *a* et ces deux mots pris dans un sens autre que le sens primitif me fournissaient une création nouvelle

Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus¹⁹

Rien d'autre que le pur hasard, essentiellement présent à l'entrée de ce langage, ne semble présider au choix de cette matière à transformer. La lecture d'un texte de Roussel ne va donc pas redessiner les errements sans but d'une imagination trop féconde, elle signale plutôt une conception toute spéciale de l'inspiration. Celle-ci n'a rien de tout à fait gratuit ou spontané, car elle devient cheminement ardu à travers lequel tout le hasard (entendons l'arbitraire) du langage est retenu ou repoussé à l'origine de la

18 Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* p. 35

19 *Ibid.*, p. 13 14 et 20

parole, pour être transformé puis offert en un spectacle qui reproduira le jeu du hasard maîtrisé.

La création dès lors est mesure et calcul; en elle, c'est le processus combinatoire qui, même dissimulé, se révèle dans la fiction. En somme le procédé reconnaît et rejette la réalité arbitraire du signe au profit d'une fiction à lire dans la combinaison des seuls signifiants qui imposent leur logique. Il n'y a donc pas, à proprement parler, une perte de signification au moment où il y a absence de référent. Il s'agit alors d'une dérive du sens, une sorte de glissement continu par lequel le texte sort de la logique traditionnelle qui assure le bon fonctionnement de la représentation. Cet usage des mots qui, hors de la clôture du sens, retrouve le sens dans le jeu des lettres, des sons, des signes, les composant à l'infini, fait du texte roussellien une écriture entièrement mesurée, calculée dans ses moindres éléments. Une telle écriture, donnée comme le spectacle de sa propre articulation, use-t-elle du langage en le produisant comme s'il s'agissait d'une musique en quelque sorte inaudible? Il faut comprendre cette question du rapport entre la musique et l'écriture, d'une part, en tenant le processus combinatoire (la pure articulation sans référent) pour son rythme silencieux, mais, d'autre part, la musicalité de la fiction ainsi mesurée ne s'entend pas sans une problématique de la voix : celle du narrateur, celle de la présence recherchée. Ce sont deux moments de l'analyse qu'enveloppe une même interrogation, comme si le jeu et l'enjeu de l'écriture étaient portés par un appel de l'un à l'autre et maintenus dans cette oscillation entre la mesure silencieuse et la recherche d'une (ou de multiples) voix.

Dans tous les récits, une voix s'élève, voix qui redouble et explique quelle répétition s'accomplit dans cette mécanique de langage, une voix qui, à elle seule, semble chanter toute une partition d'orchestre.

Peut-être faut-il aussi penser à Ludovic, le chanteur? Ce chanteur à goule immense et à voix multiple qui vient sur la scène des Incomparables faire entendre l'harmonique canon de son gosier en batterie : «Ludovic, grâce à de longues années de travail, était parvenu à scinder ses lèvres et sa langue en portions indépendantes les unes des autres et à pouvoir sans peine articuler en même temps plusieurs parties enchevêtrées, différant par l'air et par les paroles»...²⁰

Étonnante musique, chanson étrange que celle-ci : elle n'offre toujours que l'écho de son origine, répétition différée :

20. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, p. 128-129, citant un passage des *Impressions d'Afrique*.

(«1. *Pistolet* (arme) à *canon* (tube); 2. *pistolet* (homme drôle) à *canon* (morceau de musique); d'où le chanteur Ludovic.»²¹) Étrange musique, oui, parce que ici c'est le langage qui fait apparaître le mouvement de la répétition où les signifiants sont privés du sens d'une réalité univoque, parce que ici l'écriture est devenue musique ou chant inaudible, ligne mélodique qui n'est pas perçue, que l'on peut seulement concevoir, musique à la fois curieusement écrite et absente.

L'apparaître de la répétition est ici mouvement paradoxal. Supposons la musique comme signifié absent dans le récit de ce langage où une voix fuguée semble se faire entendre, superposée à ce même langage. La musique précède l'écriture; absente, elle serait l'imité, le répété d'un langage (l'imitant) qui, comme elle, ne révèle que la répétition. La situation n'est pourtant pas si simple puisque cette réalité musicale, dès le surgissement de l'écriture et même avant lui, ne peut être perçue dans l'expérience roussellienne, en tant que signifié unique et transcendant l'apparition de l'écriture. Que la musique soit la possibilité qui ouvre le jeu de la fiction de Roussel, cela paraît difficile à fixer dans une œuvre où le thème obsédant de la reproduction, autant que la règle du procédé qui impose au langage son caractère essentiellement répétitif, manifestent l'absence de commencement comme origine toujours différée. Sans cesse, dans l'analyse, se rapproche en s'éloignant ce lieu d'où l'écriture, en sa naissance, rayonnerait. Il semble toujours qu'il n'y ait derrière le jeu des mots, rien qui lui soit antérieur et c'est sans doute à ce niveau que se joue l'improbable du texte roussellien.

Parler de texte musical dans le cas de Roussel suppose un renouvellement, ou peut-être un certain *tour*, à la fois de la conception du texte et de la compréhension du problème musical. Une hantise musicale se présenterait comme l'obsession de la pratique combinatoire et l'emprise du chiffre. Si l'on considère que le texte devient alors porteur de la fonction chiffrée, le problème de la représentation est ainsi détourné de son lieu traditionnel et ce «détour» permet d'envisager l'analyse et le commentaire selon les caractéristiques mêmes de la fiction roussellienne. Il faut donc reconnaître, dans la fiction, un espace conçu et fondé par une stricte combinatoire, comme une règle mathématique, non pas une règle nouvelle mais dont l'application à l'activité littéraire crée une fiction du non-sens, que notre lecture la nomme délire ou dérive du sens.

21. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p. 17.

Le texte mesuré par le froid calcul du procédé et ordonné par ce jeu de langage révèle la dimension ludique, à la fois, comme son rythme fondamental et son *empreinte*, la marque de son chiffre, une sorte de figure, à la lettre, de l'écriture²². Ce mouvement opératoire, comme ce qui constitue le texte, est indissociablement lié à la problématique d'une répétition temporelle; ici l'écriture marque en le désignant l'intervalle qui sépare le répété de l'inscription réitérée. Pour comprendre le rythme de la fiction roussellienne, il faudrait adopter une démarche détournée, c'est-à-dire, d'une part, considérer la musique en tant que signifié absent et pré-texte à l'écriture et, d'autre part, tenir compte de l'élément musical présent comme signifiant ou symptôme de la hantise musicale dans les textes. On peut donc séparer cette question de la fiction d'une problématique strictement musicale; penser le rythme comme mesure et calcul de la fiction²³.

Il faudrait être [...] davantage «théoricien» [...] pour tenter de comprendre comment le rythme instaure peut-être la fracture du visible et de l'audible, du temporel et du spatial (mais aussi de l'inscrit et du fictif), ne se laissant pas arraisonner par de telles partitions mais ayant plutôt rapport avec l'archi-écriture au sens derridien²⁴.

Maîtrise du hasard par un processus combinatoire, la pratique de l'écriture chez Roussel, donne lieu à un art qui contient sa propre crise de l'imitation. S'il ébranle l'art mimétique traditionnel, c'est que sa motivation première refuse «au nom d'une pure beauté artistique», que l'œuvre ne soit qu'illusion, constituée en technique d'imitation du réel : «il faut que l'art ne contienne rien de réel, aucune observation du monde ou des esprits, que des combinaisons tout à fait imaginaires²⁵.» Ce refus comporte le risque fondamental de se livrer trop entièrement à ce qui par lui ouvre l'espace du calcul, du langage machiné. D'ailleurs Roussel

22 À propos du rythme, Philippe Lacoue-Labarthe, dans «L'écho du sujet», cite Benveniste «Ce n'est pas un hasard si Hérodote emploie *rhusmos* pour la «forme» des lettres [] C'est la preuve d'une tradition plus ancienne encore, qui appliquait *rhusmos* à la configuration des signes de l'écriture», dans *le Sujet de la philosophie, typographies I*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979, p 290

23 En privilégiant, dans les textes, des exemples de représentation ou d'imitation musicale nous indiquons l'articulation *détournée* de cette démarche qui écarte la musique mais la retrouve (jeu de l'absence et de la présence) sans cesse prise dans la machine d'écriture

24 *Ibid*, p 289

25 Pierre Janet, «De l'angoisse à l'extase», dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p 130

ne sort jamais de l'imitation et tout ce qui joue dans ses récits est une recherche, par tous les artifices, de la représentation la plus parfaite, l'imitation presque identique de la nature ou de ce qui en est déjà une reproduction.

Le risque de se livrer à une pratique exclusivement combinatoire réside autant dans la difficulté de s'affranchir de la représentation doublante que dans l'impossibilité de libérer une mécanique du langage sans que cette machine soit diabolique et entraîne la mort de l'art. Si la première répétition est l'inscription de la mort dans l'art, qu'en est-il de la fiction roussellienne qui, par l'artifice de ses inventions redonne faussement la vie, artifice lui-même imaginé à partir d'une machine de langage qui répète la mort dans la vie de l'écriture? Mais ce langage qui refuse l'illusion de la vie dans l'art, qui creuse à même la profondeur de l'illusion, donne lieu à une fiction qui est ce jeu même de la vie et de la mort dans l'écriture. Sur les *Nombres* de Sollers, Derrida écrit :

Nul n'entrera dans ces lieux s'il a peur des machines et s'il croit encore que la littérature, la pensée peut-être, doit, n'y ayant rien à voir, exorciser la machine. Ici la *métaphore* technologique, la technicité comme métaphore, transportant la vie dans la mort, ne s'ajoute pas comme un accident, un excédent, un simple surplus, à la force vivante de l'écriture²⁶.

Lorsque la machine est présentée en spectacle, ni l'art ni la science ne sont donnés pour ce qu'ils sont (ou ce qu'ils devraient être). L'une des prodigieuses mécaniques des *Impressions d'Afrique*, l'orchestre automatique, n'est pas un appareil musical conçu pour divertir des spectateurs mélomanes; il a été imaginé afin de mettre en valeur la découverte d'un nouveau métal.

Or divers organes de l'orchestre automatique étaient faits en *bexium*, métal nouveau chimiquement doué par Bex d'une prodigieuse sensibilité thermique. La fabrication de l'ensemble sonore visait même à mettre en lumière les propriétés de la substance étrange découverte par l'habile inventeur.

Un bloc de *bexium* soumis à des températures différentes changeait de volume dans des proportions pouvant se chiffrer de un à dix. C'est sur ce fait qu'était basé tout le mécanisme de l'appareil²⁷.

26 Jacques Derrida, *la Dissémination*, p. 297

27 Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, J -J Pauvert, Éditeur, 1963, p. 45

L'obsession de la représentation sous forme technique (obsession de l'imitation de l'art) pose la littérature elle-même comme machine à représenter. L'orchestre automatique interprète un répertoire déjà établi par l'inventeur, son autonomie est de l'ordre de l'exacte reproduction musicale. Celle-ci n'est plus donnée comme allant de soi, elle relève d'un mécanisme : la représentation devient ainsi le résultat d'une opération strictement technique. C'est aussi le cas du langage de Roussel où la fiction continue de représenter l'art par l'intermédiaire d'appareils minutieusement décrits, mais la création n'est possible qu'à partir d'une découverte : là les propriétés d'un métal, ici, celles du langage, l'autonomie du signifiant et la possibilité de la pratique combinatoire. «1 Sabot (chaussure) à *degre* (d'un escalier), 2 *sabot* (instrument de musique) à *degres* (d'un thermomètre), d'où l'instrument de Bex»²⁸

L'art machiné n'est plus la métaphore machiniste de l'art, la musique est prise dans la machine du langage, comme si le rythme, les sonorités, la mesure et la mémoire musicale y étaient déjà inscrits. Les cartes du tarot sont-elles dotées d'un pouvoir musical, la musique y est-elle d'abord informelle, non encore articulée, c'est que les insectes qui y sont enfermés, actionnant les complexes et minuscules rouages d'un imperceptible mécanisme musical, ne peuvent qu'ébaucher une mélodie empreinte dans leur mémoire. Toute l'action de ces insectes musiciens, mais aussi perforateurs (tarot-taraud), est entraînée par «l'empire d'une hantise». «Seule les halos provoqués par l'exécution des *Campanules d'Ecosse*, [] avaient la force d'entamer un épiderme»²⁹. Dans leur Écosse natale, les émerauds avaient été imprégnés de cette mélodie qu'ils ont reproduite plus tard avec nostalgie, «un jeune pâtre allait s'asseoir pour jouer du bagpipe [] Refrain favori du jouvenceau, les *Campanules d'Ecosse* revenaient sans cesse»³⁰. Le mot «cornemuse» n'est pas donné, comme pour la plupart des récits de *Locus Solus*, nous ne connaissons pas le principe constitutif du texte, aussi invisible à l'œil nu que les cônes perforateurs des insectes enfermés dans le tarot musical. Pourtant, seule la «cornemuse» peut appeler le son «perçant» d'une «musique» enfouie mais toujours inscrite dans la mémoire (des mots), cornemuse, «corne» et «muse», corne «excroissance épidermique, conique et dure sur la tête de certains animaux», sous l'influence de la musique, les cônes

28 Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* p. 17

29 Raymond Roussel *Locus Solus* Paris J. J. Pauvert Editeur 1965 p. 14

30 *Ibid* p. 13

projetés au-dessus de la tête des émerauds percent l'épiderme. L'intérêt d'un tel jeu sur les mots du texte (une exploration lexicale et étymologique) réside en ce qu'il manifeste qu'il n'y a derrière les mots que le seul jeu d'un renvoi continu, comme si la fiction imaginée à partir du processus combinatoire préexistait en quelque sorte au geste créateur, comme si, étant déjà inscrite, il fallait en même temps la lire et l'écrire.

Quel serait le rapport d'une telle fiction à l'élément musical qu'elle présente, d'abord et avant tout, comme ce qui est absent et qui est cherché avec obstination par la reproduction? La hantise d'une reproduction musicale se dirait alors comme la recherche de ce qu'il y a à entendre au sein même du langage — une voix? un chant? — ou bien uniquement une vision de la danse silencieuse des mots qui tissent cette bordure entre la folie et la fiction? La danse forme ici une étrange figure silencieuse : sa répétition, dans tout un chapitre de *Locus Solus*, ne comporte aucun soutien musical mais elle rythme une fébrile activité de reproduction et de couture. La répétition de la danse, dans ce cas, véritablement obsessionnelle, accompagne le délire de Lucius Egroïzard, homme devenu fou à la vue de sa fille mortellement piétinée par une bande de rôdeurs qui avaient transformé en supplice une gigue célèbre. La danse prise dans le tissu des mots, tisse et coud dans le texte la trame d'une folle recherche : il s'agit de reproduire la voix de l'enfant morte, de recréer artificiellement ses premiers murmures. Brisant le silence de la danse des signifiants, la voix retrouvée par le travail de Lucius annonce une crise salutaire.

La reproduction et la technique, dont tous les exemples sont indissociablement liés à l'art, apparaissent ici comme le seul espoir de sauver la raison aux prises avec la danse infernale des signes. La hantise de retrouver un sens premier, une voix pure et non encore articulée par le langage, semble pouvoir opérer une sortie hors de l'écriture, et pourtant elle se heurte inévitablement à la nécessité de la répétition, à la présence absente de la voix : puisque reproduite artificiellement, c'est la même voix mais c'est une voix morte. L'écriture et les signes n'apportent encore et toujours que le silence, ou plutôt l'écho différé d'une voix tue à jamais. L'écriture ne présente plus que ce mouvement opératoire, paradoxal puisqu'à travers lui, ce qui est cherché c'est une présence (comme celle d'un secret), présence absente d'une voix à entendre pendant que se reconstitue par l'écriture, le chiffre du langage et du monde.

Si nous pouvons dire du texte roussellien qu'il est «chiffré», ce n'est pas en raison d'un travail de déchiffrement qu'on aurait à

accomplir afin d'y découvrir une vérité ou un signifié qui transcenderait l'écriture en lui donnant son sens premier et univoque. Ce travail de déchiffrement, il est celui-là même que le procédé combinatoire découvrirait par la pratique de l'écriture. Le texte chiffré ne comporte aucun secret, quoiqu'il offre plusieurs clefs, il n'y a rien à déchiffrer sinon ce mouvement paradoxal de la fiction qui redonne le langage dans sa fonction chiffrée. Le chiffre, ou le secret, n'est rien d'autre ici que ce jeu de voilement-dévoilement de l'écriture qui obsessionnellement, recherche et crée sa voie. «L'obsession aura toujours été textuelle. [...] La textualité est obsidionale. Processus indécidable de fermeture-ouverture se reformant sans cesse. Sur ordre et dans l'ordre, (arithmos).»³¹

L'IMPASSE DU CAS ROUSSEL : LE CHIFFRE DE LA MORT

«Nous préférons penser [...] que Raymond Roussel a poussé la plaisanterie un peu loin...»³² Repassant par ce noeud critique de l'absence d'origine, il faut considérer que l'élément musical, à la fois présent et absent dans le texte — comme dans l'autobiographie de Roussel — signale par ce jeu d'inclusion-exclusion, de hantise et d'abandon, la puissance d'une recherche acharnée du sens au-delà et, pour atteindre son origine, à travers les signes et l'articulation des signifiants. La musique comprise uniquement comme articulation et combinaison sonore ne laisse entendre que le mouvement de la répétition et de plus le fantasme de la reproduction mécanique, dans les textes, évoque la puissance de mort qui est en jeu dans la technique d'imitation, dans l'imitation comme technicité.

La musique déjà formellement constituée est intégrée à la fiction uniquement en fonction de la technique combinatoire. Il n'y a peut-être rien derrière cette technique, mais qu'est-ce qui engendre le mouvement circulaire et combinatoire? Cette puissance, si elle tourne à vide et indéfiniment, n'entraîne pas moins l'auteur de cette fiction du signe vers la folie et la mort. Il n'y a effectivement, derrière les mots de la fiction roussellienne, que la puissance de la mort en eux, laquelle ne peut être saisie que par le mouvement de la répétition. L'impasse : elle tourne et retourne le problème d'un cercle vide dans le cas Roussel. L'impasse se présente comme l'impensable. Une certaine force donne un tour à

31 Jacques Derrida, *la Dissémination*, p. 374

32 Philippe Sollers, «Le roman et l'expérience des limites», dans *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 240

machine circulaire; le cas Roussel ne tourne pas dans l'absolu silence. Puisque tout y joue sans cesse — le métal en changeant de volume, les insectes dans les cartes, le tibia d'un amputé ou la chevelure d'une danseuse immergée — il faut tenter de percevoir la sonorité de ces figures improbables et de la voix qui les répète.

La musique, dans ce cas, n'est plus le langage musical constitué; elle comporte plutôt la possibilité de l'élément sonore non encore articulé. En s'approchant du diamant gigantesque irradiant de son éclat le jardin de *Locus Solus*, on perçoit «une vague musique, merveilleuse comme effet, consistant en une série étrange de traits, d'arpèges ou de gammes montants ou descendants»³³. Cette troublante musique séduit autant que l'instrument qui en est la cause : la danseuse, immergée dans le liquide du diamant, la produit à dessein par les oscillations de son corps. Au moindre mouvement, sa chevelure éployée, pareille à quelque harpe éolienne, engendre une infinie variété de sons. Cette fois, la musique n'est pas amenée par le jeu de la reproduction; elle se crée au fur et à mesure qu'elle est donnée à entendre. Pure improvisation, suivant l'inspiration de la danseuse, ici la musique et le corps ne forment plus qu'un. La nature serait-elle alors au plus proche d'elle-même, la musique prenant corps et devenant présence immédiate?

Un tel instrument est pourtant bien loin de la nature, tout un travail technique le soutient dans le langage et justifie son apparition. Faire d'une chevelure un instrument à cordes, tout comme dresser un ver à jouer de la cithare, tient du prodige, et ce tour de force va sans cesse à l'encontre de la nature. L'attrait du prodigieux et de l'unique se manifeste très souvent, chez Roussel, par le besoin de faire parler, de faire jouer ce qui dans la nature ne l'a jamais fait. En passant par le langage, l'ordre naturel est altéré et seule règne la puissance de l'artifice. D'autre part, lorsque la démarche inverse est effectuée, de l'artifice à la nature (par exemple, la reproduction mécanique de la voix de l'enfant), il s'agit d'une recherche de la représentation vivante au-delà de la mort. Graver, écrire la voix ne va pas sans l'intermédiaire d'un artifice, mais on n'entendra jamais qu'une fausse voix, une illusion de la présence. Dans cet exemple du «phonographe» se trouve en quelque sorte condensée toute la problématique d'une impasse. Entre la voix et la graphie s'installe la technicité qui fait jouer l'illusion, comme si le présent de la présence n'avait rien à voir avec

33. Raymond Roussel, *Locus Solus*, p. 65.

une construction machinée. Appliquant la «règle de l'art»³⁴ qui mesure la fatale distance entre la voix et la lettre, l'écriture de Roussel découvre le chiffre de la mort.

Dans les récits d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* plusieurs voix se superposent. On discerne mal celle qui la première se fait entendre : elle se mêle au groupe des spectateurs et surtout s'efface en répétant les prodiges qu'elle décrit et explique. Doublante et dédoublée, cette voix ne parle jamais en son nom, ne présente pas le sujet en sa pensée intérieure; elle se confond, multipliée, au spectacle de la fiction qui parle à travers elle. Cette voix de la fiction parle en l'absence d'une voix d'auteur. Prise dans le jeu même de la représentation, elle ne représente plus rien et indique la mort d'une certaine fonction de la parole, celle qui représente et réfléchit la réalité ou la vérité du monde. Le langage de la fiction tue la voix représentative, «voix déjà morte», écrit Derrida, mais qui donne lieu et naissance à une voix sans auteur³⁵. La voix d'auteur disparue, quelle sera la puissance d'inscription du texte de Roussel?

Peut-être à ce moment précis préférons-nous croire qu'il «a poussé la plaisanterie un peu loin...», car l'écriture dans l'impasse travaille à sa propre mort. S'il n'y a rien que l'espace du jeu derrière la fiction, il y a toutefois, dans l'écho de cette voix, l'angoisse d'un échec et la résonance d'un suicide. Le texte de Roussel serait-il donc «pure graphie» ou parole déjà morte pour que cette voix sans auteur demeure inaudible? D'abord articulation, son écriture est constituée dans cette distance qui la sépare de la présence de la parole. Dans un mouvement de chiffrement-déchiffrement, de lecture-écriture des signes, elle écrit le tracé d'une partition nouvelle : privilégiant l'italique et la parenthèse, les structures enchevêtrées et toutes les possibilités offertes par le jeu du hasard maîtrisé. «Ce hasard «hagard musicien», (pense-t-on en évoquant Mallarmé), conséquence de l'apparition initiale du langage (surgissement dont l'envers simultané est barré d'un trait noir), sera donc, avec l'arme du «procédé» introduit dans les machines à répétition qui parleront de la mort.»³⁶ L'«arme» se retourne-t-elle contre son détenteur? un langage fondé uniquement sur sa pure articulation signe la mort de la voix en lui, c'est

34 C'est un jeu sur ces mots qui permet la création de l'appareil destiné à reproduire la voix de l'enfant

35 Jacques Derrida, *la Dissémination*, p 369

36 Philippe Sollers, «Logicus Solus», dans *Logiques*, p 127

pourquoi l'écriture de Roussel ne répète toujours que sa propre angoisse d'une violence fatale ou d'une mortelle folie entraînée par le jeu des signes.

Le langage, cédant à la puissance de mort qui le constitue en écriture, parle d'une voix que l'on n'entend pas. C'est là l'impasse ou le mouvement du cas Roussel. Celui qui voulait maintenir et en même temps écrire le langage en ce lieu d'où il surgit, n'a finalement réussi qu'à combiner sans fin les signes de son échec. L'écriture qui se tient à cette limite ne parle plus, car en elle plus rien ne tient. Dans l'impasse, fiction et folie écrivent la même angoisse. La fiction, à la fois possible et impossible, vit de cette oscillation entre la hantise du signe vide et la règle du procédé qui, constamment, recherche, trouve et perd le sens de l'écriture. Abandonnant le langage de la fiction, Roussel aménage dans sa vie le silence des signes, y inscrivant son échec. Il finit par se donner la mort. Les *Nouvelles impressions d'Afrique* qui achèvent l'œuvre proprement dite de Roussel, ne sont de l'aveu de l'auteur qu'un pis-aller. Dans ce texte, long poème composé de quatre chants, la description entre des parenthèses n'a jamais été creusée aussi profondément :

L'utilisation première de l'écriture aboutit à une sorte de création à rebours, en fuite vers ce *commencement* inaccessible [... la description a donc montré que son alliance avec le monde était fragile et recélait une inépuisable énergie qui désormais ruisselle et bloque au neuvième degré, comme une gamme cédant au silence]³⁷.

Par la suite, Roussel n'écrit plus, s'adonne de façon presque exclusive à la drogue et aux échecs — jeu par excellence de l'articulation abstraite — activité nouvelle pour lui mais qu'il ne tarde pas à maîtriser parfaitement, donnant même son nom à une formule admirée par Tartakover.

Dans la vie de Roussel, la musique et les échecs mettent entre parenthèses le lieu ou le lien de la folie et de la fiction, repassant toujours par ce même nœud, visible-invisible, qui ne se dénoue que par le suicide. Le langage de la fiction pour Roussel devient alors une sorte d'inscription, peut-être silencieuse parce que chiffrée, d'une impossible autobiographie.

Ce mode de composition que Roussel nommait son «procédé très spécial», implique une transformation du langage littéraire en

37. Philippe Sollers, «Logicus Solus», dans *Logiques*, p. 131.

mettant l'accent sur la pratique combinatoire. Parce que ici écrire c'est découvrir l'espace ludique du langage, parce que Roussel nous le fait voir comme une scène traversée par l'immanence de la fiction, il ne faut pas chercher à faire signifier une écriture qui appelle non l'interprétation mais l'expérimentation. Pourtant dans l'espace ouvert par le jeu est inscrit le premier paradoxe : plus rien de la conception traditionnelle du signe ne tient dans la pure combinaison des mots. Roussel trace-t-il une voie nouvelle après la mort de la voix représentative ? Son texte alors demeure muet et l'auteur, ébranlé par cette crise de l'écriture, s'enferme de plus en plus dans les parenthèses de sa fiction. Il n'en sortira qu'à la fin de sa vie pour livrer le secret de son procédé, dissimulant toutefois, par son apparence naïve, l'enjeu de son écriture. Explorant la distance et la « différence » qui travaillent la représentation dans le signe et par lui, Roussel s'y perd en cherchant une certaine motivation, une certaine « fiction » à tout ce jeu des signes. Il découvre bien sûr l'infini des possibilités combinatoires, le vertige du renvoi continu et de la mise en abîme.

Premier paradoxe qui nous engage dans l'impasse d'une expérience et de son commentaire : malgré ses particularités conservatrices (ni la langue, lexicale ou syntaxe, ni les catégories littéraires ne sont ébranlées) le texte roussellien met en jeu l'hégémonie de la représentation et du sens. L'œuvre de Roussel ne peut donc être établie ni célébrée dans l'empyrée et l'on doit sans cesse faire intervenir sa folie ou sa « maladie » de l'imitation lorsqu'il s'agit de la commenter. Deuxième paradoxe (mais c'est aussi le même) : l'œuvre de Roussel fascine parce que l'on peut y découvrir les symptômes d'une mutation dans la conception de l'écriture et qu'en dépit, ou en raison, de ces caractéristiques, elle demeure prise dans un mouvement involutif, se refermant toujours plus profondément sur elle-même. Il s'agit de penser une impasse, tenter de fixer ce qui fuit, ce qui se représentant ne se présente jamais. « Mais sans doute fallait-il aussi que de toutes parts s'annonce dans notre culture une expérience qui avant tout s'inquiète et s'anime, s'étouffe et reprend vie de la merveilleuse carence des Signes »³⁸

Il fallait tenter l'expérience d'un trajet dans cette autre fiction qu'est le tissu roussellien : musique et autobiographie de Roussel, fiction et folie de Roussel, trouver une certaine façon d'y entrer, il s'agit d'un certain *tour*, d'un détour. Le cas Roussel jamais ne s'arrête de tourner et la musique qui nous y attire répète sans cesse

le même motif, étrange musique où la répétition, le retour du même nous fait entendre son impossibilité. Une musique de carrousel qui imite son mouvement circulaire, qui ne commence ni ne finit en quelque moment précis : l'espace et le temps d'un jeu.